

Bambola. Note sulla prima rappresentazione dusiana di *Casa di bambola* e su una variante ritrovata

Armando Petrinì

All'interno del ricco lascito documentario di Cesare Rossi conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano (città natale dell'attore capocomico) si può leggere un copione – fra i molti, e quasi un po' nascosto – che sembra essere sfuggito sinora all'attenzione approfondita degli studiosi. Si tratta di *Bambola*, versione dal francese per mano di Luigi Capuana della traduzione di *Casa di bambola* autorizzata dallo stesso Ibsen di Moritz Prozor.¹

Il manoscritto è di particolare interesse, per almeno due motivi.

Innanzitutto consente, anche grazie alle indicazioni che desumiamo dal carteggio di Capuana con Rossi conservato nello stesso Fondo e ad alcune notizie pubblicate sui periodici coevi, di precisare meglio il rapporto fra questa traduzione e la celebre rappresentazione di Eleonora Duse a Milano del 9 febbraio 1891. Non la prima italiana in assoluto (che dobbiamo invece come è noto a Emilia Aliprandi e alla Compagnia di Cesare Vitaliani, risalente al febbraio del 1889)² ma il debutto dusiano, che diventa però nei fatti quasi una prima, tenuto conto del sostanziale silenzio – almeno nell'immediato – che accompagna il tentativo precedente della Aliprandi

¹ Biblioteca Federiciana di Fano, *Fondo Cesare Rossi*, Copione n. 320. Il frontespizio reca la dicitura: “Bambola / Commedia in tre atti in prosa / di / Enrico Ibsen / traduzione / di / Luigi Capuana / autorizzata dall'Autore”. Sulle vicende della traduzione italiana di *Casa di bambola* vedi Giordano Lokrantz 2002; D'Amico 2013; Janss 2017; Perrelli in Ibsen 2024, 1481-83.

² La Compagnia Vitaliani recita a Torino *Nora o la Casa della bambola* il 15 febbraio 1889 nella versione di Pietro Galletti (pubblicata poi da Treves nel 1894 con il titolo *Casa di bambola*). Galletti traduce dal tedesco, come lui stesso ribadisce in una lettera all'*Arte drammatica* del gennaio del 1891, sulla quale torneremo: «tradussi dal tedesco e lo feci controllare coll'originale svedese modificando ciò che era differente nella traduzione tedesca». Pazienza se Ibsen diventa qui svedese (il che non depona proprio a favore dello scrupolo filologico di Galletti), ciò che conta sono le informazioni che ci offre il traduttore, fra cui le ragioni della scelta del titolo: «io fui sempre contrario a chiamare il dramma dell'Ibsen differentemente che *Nora*. *La casa della bambola* o *di bambola*, per me non corrisponde chiaramente al significato originale» (Galletti 1891). Vedi anche D'Amico 2013, 66-72.

e l'avvio, proprio a partire dalla rappresentazione milanese del '91, della fortuna ibseniana sulle scene italiane.³

In secondo luogo il copione di *Bambola* permette di aggiungere un ulteriore tassello in merito alla *querelle* sul finale alternativo della celebre chiusa di *Casa di bambola*. Il manoscritto di Capuana contiene infatti, oltre al finale originale (che verrà mantenuto nell'edizione a stampa del '91 e poi del '94) una «variante dell'ultima scena» (assente nelle edizioni a stampa) diversa da quella approntata *obtorto collo* dallo stesso Ibsen dieci anni prima per le scene tedesche,⁴ traducendo forse il finale alternativo di Prozor (che sappiamo essere stato scritto, anche se risulta perduto) oppure, più probabilmente, proponendo una propria versione.

Ma andiamo con ordine.

Capuana scrive nel settembre del 1890 a Rossi per sottoporgli il copione:

Caro Cesare, ho ottenuto dal celebre commediografo norvegese *Enrico Ibsen* e dal suo traduttore francese conte M. Prozor [...] il privilegio di tradurre e far rappresentare in Italia la bellissima commedia *Bambola* (*Maison de poupée*). È una delle più vigorose e più interessanti produzioni del teatro moderno ed io ne sono entusiasta. La commedia è stata applauditissima anche in Germania; sono sicuro che sarebbe egualmente applauditissima in Italia. Quattro principali attori, due uomini e due donne possono trovarvi modo di sfoggiarci le loro più belle qualità artistiche. Nel difetto di novità di non dubbio successo, questa *Bambola* mi par destinata a far parte del repertorio d'ogni primaria compagnia. Vuoi vedere il manoscritto della mia traduzione? Tu sei il primo a cui mi rivolgo (Capuana 1890).

Rossi risponde evidentemente in modo affermativo e riceve da Capuana il manoscritto conservato a Fano – intitolato infatti *Bambola* come la prima pubblicazione sul periodico *Carro di Tespi* del gennaio '91 (mentre sarà *Casa di bambola* sin dalla rappresentazione del 9 febbraio e nell'edizione a stampa del '94)⁵ – decidendo poi di lasciar cadere la proposta.

³ Vedi Alonge 1995, 77 e sgg; D'Amico 2013. La prima della Aliprandi passa sostanzialmente sotto silenzio, non venendo accolta affatto benevolmente né dal pubblico né dalla critica («non credo la sua rappresentazione vorrà essere tentata da altre attrici»: Liborio 1889) nonostante l'approfondimento dedicato dall'artista al personaggio di Nora, che – leggiamo alla vigilia del debutto – «studia da un anno» (Liborio 1889a). La Aliprandi però, dopo il successo dusiano, tornerà a più riprese su *Casa di bambola* (per esempio nel '92 – in compagnia con Zacconi – nel '93, nel '94) approfittando della sostanziale assenza, in quegli anni, di Eleonora Duse dalle scene italiane, impegnata in continue tournée all'estero.

⁴ Janss 2017; Ibsen 2024, 1249.

⁵ La prima edizione della traduzione di Capuana viene pubblicata a puntate sulla rivista

La circostanza è interessante perché testimonia che Capuana non traduce direttamente per Eleonora Duse, che in quel momento non è in compagnia con Cesare Rossi (lo è stata negli anni precedenti, fra l'80 e l'87, e tornerà a esserlo per un breve periodo nel 1894) ma con Flavio Andò (e una giovanissima Emma Gramatica), sotto le insegne della Drammatica Compagnia della Città di Roma.

D'altra parte, a giudicare da una notizia apparsa sull'*Arte drammatica* il 24 gennaio 1891 (poco prima del debutto milanese di *Casa di bambola*) la proposta di rappresentare il testo ibseniano sarebbe stata fatta – ancora una volta prima che a Eleonora Duse (e forse anche, nonostante quello che scrive Capuana, prima che a Rossi) – a Giovanni Emanuel, che avrebbe però declinato, tramite l'agente teatrale Ernesto Somigli.⁶

Somigli lavora in questi anni spesso con la Duse, e non è dunque improbabile che sia stato proprio lui a farsi da intermediario con l'attrice.

L'attesa per la prima dusiana è molto alta. L'attrice viene ormai considerata, con l'avvio degli anni Novanta, una stella indiscussa del firmamento teatrale e raggiunge proprio in questo periodo la sua piena maturità nonché forse il momento di maggior compiutezza della proposta artistica.⁷ Il pubblico affolla costantemente i teatri dove la Duse recita e la critica restituisce spesso – pur fra qualche distinguo che permane e permarrà anche in seguito – il senso di una recitazione che scuote in profondità gli spettatori, lasciandoli spesso interdetti e affascinati allo stesso tempo.

Forte di un potere contrattuale che si fa sempre più robusto, Eleonora Duse cerca anche di intervenire sulle scelte di repertorio (come d'altra parte aveva tentato di fare sin dagli anni torinesi con Cesare Rossi). Non è la sede per un discorso approfondito su questo aspetto del lavoro dusiano: ci limiteremo a osservare che il pubblico e la critica si mostrano ben consapevoli dello sforzo messo in campo dall'attrice (basta ricordare le reazioni e le discussioni relative all'operazione concepita insieme a Boito su *Antonio*

Carro di Tespi (nn. 11, 12, 13, 14, 15, gennaio-febbraio 1891); il testo esce poi in volume tre anni più tardi per Kantorowicz (1894).

⁶ «L'estate scorsa – si legge in una lettera di un “amico fiorentino e ben noto autore” pubblicata da Polese ancora nel gennaio del '91, che resta anonimo – Somigli Ernesto [...] ha fatto molti sforzi per persuadere Emanuel a studiare questo lavoro di Ibsen, del quale egli poteva fare una creazione potente perché la parte del marito è stupenda e difficilissima, mentre la Reiter poteva, con lo studio, riuscire benissimo in quella della moglie. Ma per quanto facesse Somigli, non riesci a persuadere Emanuel dell'importanza che poteva avere un tentativo così ardito» (*L'Arte drammatica* 13: 1891). D'Amico 2013, 75 e sgg.

⁷ Vedi Orecchia 2007.

e *Cleopatra* di Shakespeare pochi anni prima, nel 1888). L'altra faccia della medaglia di questa consapevolezza è che l'attrice sembra un po' sempre sotto osservazione. È *la più grande*, sembra voler dire la critica: deve perciò osare, *ma non troppo*.

Significativa al proposito una polemica nei suoi confronti avviata da Polese sull'*Arte drammatica* proprio pochi giorni prima dell'esordio ibseniano. Pubblicando una lunga lettera aperta all'attrice in prima pagina, Polese – mosso come sempre anche e soprattutto da ragioni commerciali, quelle che sovrintendono la vita dell'agenzia teatrale che dirige (e di cui *L'Arte drammatica* non è che *la lunga mano*) – mette in guardia la Duse dal recitare il nuovo testo di Giuseppe Giacosa *La signora di Challant*. Il testo sarebbe stato infatti rifiutato da Sarah Bernhardt e la Duse non può ridursi alla «carità» (così scrive Polese) di accettare ciò che la grande tragica francese rifiuta.⁸ L'attacco di Polese è ben orchestrato, insistito, e passa per le armi (potenti) di cui dispone: articoli, caricature (la Duse, ancora in prima pagina, che sorregge Giacosa scalcio dalla Bernhardt).⁹ Alla fine Eleonora Duse decide di aspettare (reciterà poi Giacosa a Torino, nell'autunno, in contemporanea alla rappresentazione di Sarah Bernhardt a New York) anche se certo non solo perché è sotto tiro da parte di Polese; nel frattempo l'autore si vedrà costretto a leggere lui stesso il proprio dramma in teatro, sostituendosi alla compagnia che avrebbe dovuto recitarlo.¹⁰

Questa piccola digressione per ricostruire un clima. Che è di forte attenzione e di grande attesa per le scelte compiute dalla Duse, non solo stilistiche ma anche di repertorio (le due cose sono come è evidente strettamente intrecciate).

D'altra parte non è semplicemente una questione artistica ma, allo stesso tempo, economica. La SIA è nata da poco (nel 1882) e le ragioni e le aspettative degli autori teatrali (e dei traduttori) crescono e si irrobustiscono all'interno di una dinamica culturale e organizzativa ben più ampia e decisiva. Intorno a un avvenimento come quello della prima dusiana di *Casa di bambola* si accedono perciò anche dispute di carattere finanziario (il

⁸ Polese 1891.

⁹ L'immagine, pubblicata con la didascalia *Calcio francese e carità italiana*, esce sul n. 12 del 17 gennaio 1891.

¹⁰ Edmo 1891; vedi anche G. Pozza, *La lettura della "Signora di Challant"* (18-19 aprile 1891) in Pozza 1971, 108-110.

costo dei biglietti, in vista della serata, raddoppia, a conferma del rilievo della cosa).¹¹

Galletti, forte del permesso di Ibsen risalente alla prima italiana della Aliprandi, cerca di far valere i propri diritti offrendo il testo di Ibsen a diverse compagnie.¹² Nell'imminenza della prima milanese del 9 febbraio 1891 Galletti, nell'intervento sull'*Arte drammatica* già citato, scrive: «La proprietà di questo lavoro per l'Italia e teatri italiani dell'Austria è esclusivamente mia come da contratto 9 aprile 1887 [...] facendo parte anch'io della Società degli Autori». ¹³ Polese gli risponde con una lettera di Giacomo Brizzi, uomo di teatro ben navigato e a lungo agente di Ernesto Rossi, il quale, citando direttamente Ibsen, precisa: «Per la vertenza sui diritti di rappresentazione della commedia d'Ibsen *Casa di Bambola* ti trascrivo letteralmente, traducendolo dal tedesco, il telegramma che lo stesso Ibsen diresse al signor Capuana: '[...] Stimo che Galletti abbia perduto il diritto di rappresentazione perché non ne approfittò e non pagò nulla. Autorizzo lei a far rappresentare *Nora*» (*L'Arte drammatica* 14: 1891, 42).¹⁴

L'esito del lavoro è controverso. Il pubblico si divide, le recensioni riferiscono come è prevedibile di «mormorii di ribellione» per il finale (Pozza 1971, 100). Nei giorni precedenti alla prima si accende anche un discussione politica, non così infrequente nel teatro in questi anni. Ne è un'eloquente testimonianza un articolo pubblicato sull'*Italia del popolo* il 9 febbraio, intitolato significativamente "Uno scrittore anarchico al Teatro

¹¹ Pozza 1971, 100.

¹² *L'Arte drammatica* 13: 1891.

¹³ Aggiungendo: «Ho registrato la traduzione coi due titoli [*Casa di bambola* e *Casa della bambola*] perché altri non approfittasse del secondo titolo per farmi una finestra sul tetto. Ma non è bastato! Si vedrà chi ha ragione» (*L'Arte drammatica*, n. 14, 31 gennaio 1891). L'intervento di Galletti si riferisce a una polemica aperta pochi giorni prima, il 19 gennaio, da Camillo Antona Traversi sulla *Lombardia* a proposito dei diritti sulla rappresentazione di *Casa di Bambola*. Conferma della veridicità delle parole di Galletti vengono dallo stesso Ibsen, il quale nel novembre del 1888 (alla vigilia del debutto italiano con la Aliprandi) informa il primo traduttore di *Casa di bambola*, Alfredo Mazza (che aveva lavorato a un testo nel 1884, probabilmente mai pubblicato) di aver ceduto nel frattempo i diritti per la rappresentazione a Galletti, non avendo mai ricevuto la sua traduzione, promessagli sin dall'84 (Giordano Lokrantz 2002, 62-63). D'Amico 2013, 62-66.

¹⁴ Polese addirittura – con l'evidente scopo di screditare Galletti – pubblica sullo stesso numero dell'*Arte drammatica* una lettera di Cesare Vitaliani (capocomico di Emilia Aliprandi al tempo della rappresentazione del 1889) in cui si attribuisce la traduzione utilizzata allora a un «signor Gallo – allora suggeritore drammatico» (*L'Arte drammatica* 14: 1891, 42).

dei Filodrammatici”.¹⁵ La Nora di Eleonora Duse assume per una parte del pubblico anche il volto «civilmente rivoluzionario, socialista» che qui le viene comprensibilmente – e giustamente – attribuito dal critico Eugenio Zorzi.¹⁶

Pozza riassume molto efficacemente sul *Corriere della sera* un clima perplesso ma non del tutto ostile: «Si può chiedere quanto sia piaciuta *Casa di bambola* a chi è piaciuta. La domanda è imbarazzante. L'esito della rappresentazione può essere variamente definito. Nell'atrio e lungo i corridoi del teatro si potevano udire i pareri più disparati. Gli ammiratori entusiasti erano parecchi, gli ammiratori semplici molti, i critici incerti, critici del dettaglio, moltissimi» (Pozza 1971, 99).¹⁷ *L'Arte drammatica* scrive di «vero trionfo».¹⁸ Più verosimilmente Pozza: «Ieri al Filodrammatico si può dire sia stat[o] il vero trionfo. Non un trionfo d'applausi, ma di intima commozione» (Pozza 1971, 100);¹⁹ e ancora: «di questa *Casa di bambola*, mediocrementemente applaudita, ciascuno degli spettatori [ha] portato con sé fuori del teatro un grande concetto» (Pozza 1971, 100).

Senz'altro la differenza la fa Eleonora Duse («L'esecuzione data al Filodrammatico non fu felice che per la Duse»: Polese 1891). La sua Nora, che smorza la «nota gaia, infantile» (Pozza 1971, 107) della parte iniziale del dramma per anticipare il clima ruvido e aspro che sarà poi della conclusione, è un personaggio maturo, complesso, per questo anche inquietante. Una creazione «inaspettata» e «potente», scrive ancora Pozza (Pozza 1971, 100). Qualche anno più tardi, nel 1895, lo conferma lo scrittore norvegese Gunnar Heiberg: «La Duse tagliava le scene iniziali del dramma – il gioco sotto il tavolo, per esempio – che non andavano bene per lei e così acquisiva la coerenza del ruolo che poteva rappresentare. Sotto il velo di nebbia dell'innamoramento, che le nascondeva il marito, la casa e la società, c'era del tutto pronta la donna matura, assolutamente consapevole, che ha solo bisogno di un'occasione per strappare il velo. Era grande ed essenziale.

¹⁵ Zorzi 1891. Vedi al proposito Livio 2009, 114-15.

¹⁶ Zorzi 1891.

¹⁷ Pozza 1971, 99.

¹⁸ «Al pubblico *Casa di bambola* piacque, piacque moltissimo e se numeroso era alla prima sera, alle repliche di martedì e venerdì era riboccante; Ibsen insomma a Milano riportò un vero trionfo»: Polese 1891.

¹⁹ Pozza prosegue: «Nessuno l'udì [il finale] senza sentirsene invaso e sconvolto, senza sentirvi il soffio di un'arte poderosa che delle piccole passioni umane non vuol darvi le piccole commozioni, ma quella verità che il pregiudizio, la convenzione sociale ci nascondono» (Pozza 1971, 100).

Era come un simbolo del cammino della donna moderna dalla casa alla società» (cit. in Perrelli 2004, 121).²⁰

Com'è noto, in vista della rappresentazione italiana, Capuana – timoroso dell'esito – si adoperava per cercare di cambiare il finale, immaginando che Nora possa restare con il marito e i figli, proponendo la cosa sia a Prozor che a Ibsen. Lo ricorda egli stesso, nel breve testo che introduce la pubblicazione di *Bambola* sul *Carro di Tespi*, poco prima dell'esordio milanese.²¹ E d'altra parte ne abbiamo testimonianza puntuale in due lettere dello stesso Ibsen, una a Capuana del 22 gennaio, l'altra a Prozor del giorno successivo, nelle quali il drammaturgo oppone un deciso rifiuto alla richiesta.²²

Da quanto detto sin qui è ben difficile, se non impossibile, che l'idea di modificare il finale possa essere stata suggerita da Eleonora Duse. Come si è visto, la Nora della Duse accelera il precipizio della conclusione, attenua l'alternanza dei sentimenti dell'originale ibseniano, appare in un certo senso più consapevole sin da subito, e sarebbe dunque ben strano che a partire da un'impostazione simile - chiaramente di sfida nei confronti delle attese e dei gusti del pubblico – l'attrice possa aver ipotizzato un ammorbidimento così profondo della vicenda e del carattere di Nora. È lei stessa, d'altra parte, a chiedere a Capuana (come ricorda lo scrittore pubblicando il testo nel 1894) che il titolo muti da *Bambola* a *Casa di bambola*,²³ volendo anche per questa via togliere il più possibile dalla scena la 'bambola' per fare spazio alla donna.

Infine, ma si tratta di un dettaglio decisivo, la variante del finale è già presente nel copione che Capuana invia a Rossi (e verosimilmente ad altri capocomici) prima dunque che giunga all'attrice.²⁴

²⁰ Perrelli cita anche, fra gli altri, il critico danese Einar Christiansen: "la Duse [...] non era né uccello canoro né scoiattolo, la tarantella la riduceva al minimo possibile e il 'meraviglioso' lo lasciava stare. In particolare i primi due atti venivano recitati in una forma estremamente raccorciata" (Perrelli 2004, 120).

²¹ *Carro di Tespi* 11, 1.

²² Così Ibsen a Capuana: «insisto che il finale originale della mia opera non deve essere cambiato per la rappresentazione. L'intera opera è scritta per portare a quel finale» (Giordano Lokrantz 2002, 64, traduzione mia dall'inglese). Dello stesso tenore la lettera a Prozor: «mi è impossibile dare direttamente l'autorizzazione a qualsiasi cambiamento del finale del dramma. Posso quasi affermare che tutta l'opera è stata scritta proprio in relazione a quella scena conclusiva» (cit. in Ibsen 2024, 1250).

²³ Ibsen 1894, 7.

²⁴ Non sembra peraltro ci siano testimonianze attendibili di un qualche utilizzo, anche in anni successivi, di un finale modificato da parte di Eleonora Duse. È forse il solo Lugné-

L'idea di modificare la conclusione è dunque da attribuirsi a Capuana. Ed è probabile che sia accaduto in un certo senso l'opposto di quanto si era verificato in Germania diversi anni prima, quando Ibsen, come abbiamo ricordato, non avendo strumenti per difendere l'integrità del testo (come ricorda egli stesso)²⁵, acconsente molto malvolentieri a un finale edulcorato, con Nora che resta, vinta dal pensiero dei propri figli privati della madre:

NORA (*tremante*) Senza madre...!

HELMER Come lo sei stata tu.

NORA Senza madre! (*Lotta con se stessa, abbandona la valigia e dice*) Oh, commetto un peccato verso me stessa, ma io non posso lasciarli.

S'accascia vicino alla porta

HELMER (*gioiosamente, ma piano*) Nora!

*Sipario*²⁶

Nel nostro caso è invece probabilmente soprattutto l'intervento di Eleonora Duse (insieme a quello decisivo di Ibsen) a scongiurare l'ipotesi di un finale modificato.

Ma a questo punto dobbiamo aggiungere un ultimo tassello, che arricchisce (e complica) il quadro che stiamo provando a delineare.

Presso gli Archivi del Vittoriale è conservato un manoscritto di *Casa di bambola*, purtroppo limitato al solo primo atto, che coincide con il copione del suggeritore utilizzato da Eleonora Duse per la prima milanese del 9 febbraio 1891. Lo dimostra il visto per la rappresentazione della Prefettura di Milano datato 2 febbraio 1891.²⁷ Il frontespizio conferma che si tratta

Poe in un suo libro molto più tardo su Ibsen, del 1936 (quando la Duse è morta da più di dieci anni), a riferirsi a una circostanza del genere, peraltro in nota e in modo un po' vago, lasciando intendere di averlo desunto da alcuni racconti dell'attrice (Lugné-Poe 1936, 10). La testimonianza parrebbe quanto meno dubbia, avendo forse soprattutto il senso, più o meno conscio, di offrire un precedente illustre a una scelta che lo stesso Lugné-Poe aveva fatto propria nel 1903 (vedi Janss 2017, 16).

²⁵ Vedi la lettera a Prozor del 23 gennaio 1891 già citata, riportata da Perrelli in Ibsen 2024, 1250-51.

²⁶ Ibsen 2024, 1249.

²⁷ Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale, *Luigi Capuana*, LII, 4. Il copione riporta poi almeno altri due permessi riferiti a rappresentazione autorizzate durante le tournée estere della Duse degli anni immediatamente successivi. Devo a Franco Perrelli e a Maria Pia Pagani, che l'ha rintracciato, la segnalazione di questo prezioso documento.

della traduzione di Luigi Capuana: «traduzione di Luigi Capuana / (autorizzata dall'Autore)».²⁸

Il testo è infatti sostanzialmente lo stesso. Ma con alcune piccole modifiche, piuttosto significative, che possiamo ipotizzare – in questo caso, sì – frutto di un intervento di rifinitura di Eleonora Duse (che, va ricordato, qui è anche capocomica). Cambiamenti che confermano la direzione di fondo intrapresa dall'attrice nella concezione del personaggio.

Limitiamoci a pochi esempi, rimandando ad altro momento un'analisi puntuale del raffronto fra le due versioni.

Fermiamo l'attenzione sulla prima scena. Accanto a qualche minimo intervento semplicemente migliorativo del testo (l'albero di Natale «pronto» piuttosto che «apparecchiato»)²⁹ troviamo altri passaggi molto più significativi.

Come quando, all'ingresso di Torvald, la battuta indirizzata a Nora «È l'allodoletta che gorgheggia?» diventa «È la mia allodola che canta?» e, subito dopo, le parole ancora di Torvald «È lo scoiattolo che si dimena?» diventano «È il mio scoiattolo che gira?».³⁰ Cambiamenti che puntano evidentemente ad attenuare l'immagine iniziale un po' sdolcinata e ambigua di Nora («allodola» piuttosto che «allodoletta», lo scoiattolo «che gira» piuttosto che «si dimena»). Si tratta di dettagli, di spie stilistiche, che confermano però e rafforzano l'impronta complessiva che abbiamo visto attribuire dalla Duse al personaggio di Nora.

Ancora un esempio. Nel dialogo con Kristine, sempre nel primo atto, troviamo un passaggio in cui l'attrice rafforza, rispetto alla versione di Capuana, l'insofferenza di Nora per l'immagine della «bambola».

Così Capuana:

Signora Linde Come sei buona! Tanta premura da parte tua raddoppia di valore, perché tu conosci così poco le miserie e i dolori della vita.

Nora Io? Tu lo credi?

Signora Linde (sorridente) Dio mio, dei lavorini di ricamo, di cucito e altre sciocchezze di questo genere!

Nora (scrollando il capo e attraversando la scena) Non parlare così leggermente.³¹

²⁸ Ivi, [p.1].

²⁹ Ivi, [p. 3]; Biblioteca Federiciana di Fano, *Fondo Cesare Rossi*, Copione n. 320, p. 1.

³⁰ Rispettivamente [p. 4] e p. 2.

³¹ Biblioteca Federiciana di Fano, *Fondo Cesare Rossi*, Copione n. 320, p. 12. Il testo a stampa (sia quello del 1891 che quello del 1894) è identico, tranne che per "sciocchezze" che diventa "cosettine" e "parlare" che diventa "parlarne" (rispettivamente "Carro di Tespi", n.12, 31 gennaio -1 febbraio 1891, p. 1; Milano, Kantorowicz, 1894, p. 25).

Nel copione di scena lo scambio diventa:

Linde Come sei buona! Tanta premura da parte tua raddoppia di valore, perché tu conosci così poco le miserie e le fatiche della vita.

Nora Io. Lo credi?

Linde (sorridente) Nora, tu non sei che una bimba!

Nora (scrollando il capo e attraversando la scena) Non parlare così leggermente.³²

Anche qui il cambiamento è minimo. Ma indicativo. La Duse sottolinea con più forza – attraverso le parole di Kristine – la necessità da parte di Nora di staccarsi dall'immagine della «bimba», coerentemente con un personaggio – lo abbiamo visto – «assolutamente consapevole, che ha solo bisogno di un'occasione per strappare il velo». Da notare fra l'altro che l'attrice riprende verosimilmente la traduzione di Prozor, che Capuana aveva modificato: «Mon Dieu, de petits ouvrages à la main, et des babioles de ce genre... Tu es une enfant, Nora».³³

Resta la questione del finale alternativo. Quello che leggiamo nel manoscritto di Capuana è lo stesso che aveva preparato Prozor (di cui riferisce Ibsen e andato perduto)? O è una variante messa a punto da Capuana per non spaventare troppo i capocomici cui offre il testo lasciando loro un'eventuale possibilità di accomodamento?

Difficile da dire. In assenza di ulteriori elementi, e dal momento che Ibsen sembra alludere a due finali variati diversi, uno di Prozor e uno di Capuana,³⁴ l'ipotesi più plausibile è che il manoscritto del Fondo Rossi riporti la variante di Capuana.

La trascriviamo qui di seguito per esteso, facendola precedere da due rapide osservazioni.

La prima è che si tratta di una variante che incide maggiormente sul

³² Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale, *Luigi Capuana*, LII, 4 [p. 17]. Nel copione è presente un taglio alle parole di Kristine «Dio mio, i tuoi lavori? dei ricami, delle sciocchezze».

³³ Ibsen 1927, 168. Prozor è fra l'altro più vicino all'originale ibseniano, tradotto così da Perrelli: «Be' signore Iddio, qualche lavoretto e roba del genere... Sei una bambina, Nora» (Ibsen 2024, 132).

³⁴ Scrive Ibsen a Prozor nella lettera già citata del 23 gennaio 1891: «Io non ho dubito un attimo che la sua variante sarebbe stata di gran lunga preferibile a quella di proposta da Capuana» (Lettera di Henrik Ibsen a Moritz Prozor del 23 gennaio 1891, tradotta da Perrelli in Ibsen 2024, 1250).

testo rispetto a quella dello stesso Ibsen (il che è d'altra parte ben comprensibile, dal momento che il drammaturgo norvegese considera il finale modificato una «violenza barbara»):³⁵ Capuana riduce le ultime trenta battute del testo di circa la metà, in parte tagliandole, in parte, soprattutto, modificandole, mentre Ibsen si limita ad aggiungere al finale sette battute, omettendo semplicemente le parole conclusive originali di Torvald.

La seconda osservazione, che conferma se mai ce ne fosse bisogno che non si può trattare di una proposta dusiana, è che la variante di Capuana consegna un ruolo decisivo al marito, il quale si impone con forza nel finale alla moglie convincendola fra l'altro a rimanere non solo per il pensiero dei figli ma anche in ragione di un suo possibile cambiamento. Un *happy end* – comunque un po' amaro («avremo da piangere molto», dice Torvald)³⁶ – che sembra riscattare il marito agli occhi di Nora, che chiude il dramma pronunciando «tra i singhiozzi» la battuta «Se tu mi avessi sempre parlato così!».

Variante dell'ultima scena.

Helmer ... Ma, Nora, non potremmo colmarlo?

Nora Occorrerebbe per questo il più grande dei prodigi.

Helmer Di! quale?

Nora Ahimè! Non ho più fede nei prodigi, Torvaldo!

Helmer Ma di! Ne ho [?] fede io. Di dunque!

Nora Dovremmo trasformarci a tal punto...

Helmer A tal punto?...

Nora ... che la nostra unione diventi un matrimonio davvero. Vedi?... Addio! Addio! Ho sentito dire che allorquando una moglie abbandona, come fo io in questa notte, il domicilio coniugale, le leggi sciolgono il marito...

Helmer Le leggi?

Nora (continuando) da ogni impegno verso di essa.

Helmer Le leggi? Tu parli ora di leggi?

Nora In ogni caso, dal canto mio, io ti dichiaro bell'e sciolto. Non è giusto che tu ti creda legato, mentre io mi stimo libera. Libertà intera da una parte e dall'altra...

Helmer Nora! Nora!... E' una pazzia!... Peggio, un delitto! Non posso farmi tuo complice. Le leggi? A questo punto le leggi sono i miei doveri di marito e di

³⁵ Lettera di Henrik Ibsen al *Nationaltidende* del 17 febbraio 1880, tradotta da Perrelli in Ibsen 2024, 1248.

³⁶ Biblioteca Federiciana di Fano, *Fondo Cesare Rossi*, Copione n. 320, p. 87.

padre. La legge è l'onore mio, intendi? L'onore mio! Non mi ami più: sta bene. Neppur io... chi lo sa? Ma si tratta di ben altro che del nostro amore. Siamo colpevoli? Dobbiamo scontare una pena? Sì; ma qui però, insieme, senza scandali, senza far ricadere sui nostri figli un gastigo [sic] immeritato. Giù questo mantello... Non mi costringere alla violenza!... Ah! Tu attendi un gran prodigio... Eccolo (*le toglie di dosso il mantello, le scioglie i nastri del cappellino, glielo leva e lo butta per terra*)

Nora (*stupita*) Torvaldo!... No, non è possibile!

Helmer Dev'essere! Pei nostri figli! Piangi!... Sfogati! Avremo da piangere molto!

Nora Sì, Torvaldo, hai ragione!... I nostri figli!... (*cade piangendo ai piedi del marito, implorando silenziosamente perdono. Egli la rialza, la prende tra le braccia*)

Helmer Povera Nora!

Nora (*tra i singhiozzi*) Se tu mi avessi sempre parlato così!

Fine³⁷

Riferimenti citati

Alonge, Roberto. 1995. *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*. Le Lettere.

Capuana, Luigi. 1890. "Lettera a Cesare Rossi." Biblioteca Federiciana di Fano, Fondo Cesare Rossi, Faldone 23 ("Lettera di Luigi Capuana a Cesare Rossi del 19 settembre 1890").

Carro di Tespi 11. 1891. "Bambola. Commedia in tre atti in prosa di Enrico Ibsen." 24-25 gennaio: 1.

Edmo. 1891. "I comici non sanno leggere." *L'Arte drammatica* 19, 7 marzo: 4.

Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale, *Luigi Capuana*, LII, 4.

Galletti. 1891. "Notiziario." *L'Arte drammatica* 14, 31 gennaio.

Giordano Lokrantz, Margherita. 2002. "Three Unpublished Letters by Henrik Ibsen About the First Performances of "Et dukkehjem" in Italy." *Ibsen Studies* 2 (1): 59-74.

Ibsen, Enrico. 1894. *Casa di bambola. Commedia in tre atti in prosa*. Traduzione di Luigi Capuana. Kantorowicz.

Ibsen, Henrik. *Bambola. Commedia in tre atti in prosa*. Traduzione di Luigi Capuana. Biblioteca Federiciana di Fano, copione n. 320.

Ibsen, Henrik. 1927. *Maison de poupée*. Traduzione di Moritz Prozor. Perrin.

Ibsen, Henrik. 2024. *Drammi borghesi*, a cura e con traduzione di Franco Perrelli. Mondadori.

Janss, Christian. 2017. "When Nora Stayed: More Light on the German Ending." *Ibsen Studies* 17 (1): 3-27.

³⁷ Biblioteca Federiciana di Fano, Fondo Cesare Rossi, Copione n. 320, pp. 86-87.

L'Arte drammatica 13. 1891. "Notiziario." 24 gennaio: 4.

L'Arte drammatica 14. 1891. "Notiziario." 31 gennaio: 4.

Liborio. 1889. "Torino." *L'Arte drammatica* 17, 23 febbraio: 2.

Liborio. 1889a. "Torino." *L'Arte drammatica* 16, 16 febbraio: 3.

Livio, Gigi. 2009. "Ipotesi metodologiche per ciò che riguarda il fare storia del teatro: con qualche esempio sulla Duse e Nora." In *Voci e anime, corpi e scrittura*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa. Bulzoni.

D'Amico, Giuliano. 2013. *Domesticating Ibsen for Italy. Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*. Edizioni di Pagina.

Lugné-Poe, Aurélien. 1936. *Ibsen*. Rieder.

Orecchia, Donatella. 2007. *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*. Artemide.

Perrelli, Franco. 2004. *Echi nordici di grandi attori italiani*. Le Lettere.

Polese, Icilio [Dip]. 1891. "Lettera aperta alla signora Eleonora Duse." *L'Arte drammatica* 11, 10 gennaio: 1.

Polese, Icilio [Dip]. 1891a. "Teatri di prosa a Milano." *L'Arte drammatica* 16, 21 febbraio: 1.

Pozza, Giovanni. 1971. "La lettura della *Signora di Challant*." (18-19 aprile 1891) In Giovanni Pozza, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G. A. Cibotto. Neri Pozza.

Zorzi, Eugenio. 1891. "Uno scrittore anarchico al Teatro dei Filodrammatici." *L'Italia del popolo*, 9 febbraio.